

Udo Borgert i Andrea Bandhauer
(Uniwersytet w Sydney, Australia)

New York. New York. Marlene Streeruwitz: interpretacja dramatu¹

Przełożył Tomasz Wiśniewski

Swoją pierwszą sztukę *New York. New York*. Marlene Streeruwitz napisała w latach 1987–1988, a jej premiera odbyła się pięć lat później, w 1993 roku. W międzyczasie wielu reżyserów odrzuciło tekst, wątpiąc w jego wartości teatralne². Dopiero sukces późniejszych dramatów – *Plaży Waikiki* oraz *Placu Sloane'a* – na deskach teatru w Kolonii w 1992 roku sprawił, że młody i niedoświadczony Daniel Herzog podjął się wystawienia debiutanckiego utworu Streeruwitz. *New York. New York*. w założeniu miał być sztuką konfrontacyjną i prowokować establishment kulturalny³. Zadanie to z pewnością powiodło się. Monachijska premiera⁴ zdobyła rozgłos, choć nie wszystkim przypadła do gustu (znaczna część widowni opuszczała teatr w trakcie spektaklu)⁵. Dramat ten przez niektórych jest wysoko ceniony⁶, przez innych zaś odrzucany⁷. Część krytyków i widzów narzekała na obsceniczność i brutalność początkowych scen tej sztuki.

Tytuł dramatu jest jednocześnie zwodniczy i mylący⁸. Miejsce akcji osadzone zostało w męskiej toalecie (z różnych powodów uczęszczanej również przez kobiety)

¹ W oryginale artykuł stanowi część Wstępu książki: *Women's Words, Women's Works* redagowanej przez Udo Borgerta (Riverside CA: Ariadne Press 2001, s. 30–42).

² Zob. G. Pörtl, *Durch die Klobrille betrachter*, „Schwäbisches Tagblatt” 3.02.1993, nr 27.

³ Streeruwitz stwierdza: „Piszę dramaty dla dużych miejskich teatrów, w zamierzeniu mając być wywrotową kontrybucją do tych wielkich pudeł rekonstruowanych przez architektów tych bunkrów” (cyt. za Rolandem Kobergiem, „Grüß Gott, Frau Streeruwitz”, *Falter*, Wien, 13–19 May 1994, s. 16).

⁴ 30 stycznia 1993, Kammerspiele w Monachium.

⁵ Zob. M. Merschmeier, *Horvath in der Unterwelt*, „Theater Heute” 3/93, s. 35. W podobny sposób sztukę odebrano w „Mülheimer Theatertage” (Heike Kruschinski, *Geschichten aus dem Wiener Klo*, „Recklinghaeuser Zeitung”, 22.05.1993, s. 7) oraz w „Bayerische Theatertage” w Ingolstadt (Josef Heumann, *Bedürfnisse im gekachelten Untergrund*, „Augsburger Allgemeine”, 17.05.1993).

⁶ Helmut Lesch pisze: „okropna, świetnie zagrana parafraza na temat zła w świecie” (*Alle Schlechtigkeit der Welt*, „Stuttgarter Nachrichten” 4.02.1993, nr 28, s. 21). Równie pozytywne komentarze znajdziemy u Petera Laudendach piszącego dla „Berliner Zeitung” (13.09.1993, nr 214, s. 35) oraz Jörga J. Meyerhoffa.

⁷ Wielu recenzentów odnosiło się do sztuki bardzo krytycznie. Na przykład Sibylle Wirsing pisze: „Światowa premiera to całkowita porażka. Dramat idzie do grobu miast do Hadesu, do którego w rzeczywistości przynależy” (*Kampf mit dem Drachen*, „Der Tagesspiegel” 3.02.1993, s. 10), a Roland Müller stwierdza: „Bez celu bląkamy się po wielkim labiryncie dramatu... Ale nawet po dwóch i pół godzinach nie znaleźliśmy wyjścia z tego labiryntu czystego szaleństwa” (*Abendland ist abgebrannt*, „Stuttgarter Zeitung” 1.92.1993, nr 25, s. 10). Kolejnym inscenizacjom zdarzało się otrzymywać również niepochlebne recenzje. Recenzując austriacką premierę w 1994 roku, Paul Wimmer odnosił się do niej jako do „wulgarnej, dosłownie nic nieznaczącej sztuki” (*Kein Bedarf an der Bedürfnisanstalt*, „Wiener Zeitung” 14.05.1994, s. 4).

⁸ Streeruwitz często nazywa swoje dramaty nazwami miejsc niemających nic wspólnego z akcją. Cel nadania sztukom takich tytułów to wprowadzenie widowni/widza w stan dezorientacji poprzez ewokowanie egzotycznych i odległych zakątków, podczas gdy miejsce akcji jest jak najbardziej znane i przyziemne.

na stacji metra „Burgstrasse” w Wiedniu, która stanowi obskurne imperium podstarzałej Pani Horvath, babci klozetowej uosabiającej to miejsce (Scena 5). Scenerii tej daleko do realiów amerykańskiej metropolii przywoływanych w znanej piosence Sinatra. W zamian znajdujemy się w nocnym Wiedniu. Uprzednie Cesarskie i Królewskie Toalety Publiczne, nieodnawiane, odkąd w 1912 roku odwiedził je Cesarz Franciszek Józef, stają się miejscem teatralnej rewii horroru, pannoptykonem prostytutek (męskich i żeńskich), sutenerów, zbrojców, szemranych przewodników turystycznych, striptizerek, nastoletnich neofaszystów, kalek emocjonalnych i innych szaleńców zamierzających zbawiać świat. To specyficzny austriacki Hades, metafora narodu naznaczonego autorytaryzmem (symbolizowanym przez dwugłowego orła umieszczonego przez Horvath na wystawie, gdy tylko grupa turystów odwiedza jej przybytek), a jednocześnie wciąż żyjącego iluzją i pozorami (dawne Cesarskie i Królewskie toalety zaklasyfikowane są jako zabytek i z tego względu należy je finansować – choćby w bardzo skromny sposób). Miejsce to jest w rozkładzie: nie działa hydraulika – pisuar, na przykład, trzeba splukiwać za pomocą pojemnika z wodą, wszędzie unosi się smród uryny, kału i krwi. Na nic zdają się zatem starania Pani Horvath, by utrzymać toaletę w czystości. By wyczyścić tę stajnię Augiasza, potrzeba nieco więcej niż ręczne sprzątanie czy odrobina środka dezynfekującego. Streeruwitz pokazuje nam naród niezdolny ani do pominięcia swej przeszłości, ani do zmierzenia się z nią. Mimo pozorów kultury, jego system wartości jest poważnie nadwątlony i skorodowany przez groźny prąd głębinowy (znajdujemy się dosłownie „pod miastem”). Pod przykrywką burżuazyjnego szacunku kryją się prześladowanie, wyzysk, brutalność, znęcanie się, dwulicowość i obojętność. To znakomity grunt dla faszystowskich idei. Neofaszystowscy absolwenci liceów nazbyt łatwo przemieniają się w szacownych obywateli decydujących o losach tego kraju.

Dramat Streeruwitz to jednak coś więcej niż uwierająca parabola traktująca o współczesnej Austrii⁹. Wiążąc wzorce zachowania tego podziemnego półświatka z szerszym kontekstem zachodniej cywilizacji, Streeruwitz nie tylko poszerza zasięg swego dramatu, lecz także podkreśla transhistoryczną kontynuację wzorców wyzysku w patriarchalnych strukturach społecznych, w których mężczyźni posiadają i egzekwują wszelką władzę, a kobiety pozostają im podporządkowane¹⁰.

W sposób szczególnie widać to w scenach z Lulu w roli głównej¹¹. Relacja między prostytutką Lulu a jej alfonsem, Charlym Bleicherem, ukazuje wzór podboju i wyzysku, pozwalający na traktowanie przez mężczyzn kobiet i ich ciał przedmiotowo. Lulu jest przymuszona do partycypowania w społecznym łańdź, który umożliwia mężczyznom konstytuowanie męskiej dominacji. Na początku sztuki Charly dosłownie bije Lulu,

⁹ W eseju *Über den postfaschistischen Prometheus* Streeruwitz stwierdza: „Wiedeń jest wszędzie” (program prapremierowego wykonania dramatu, Munich, 1993).

¹⁰ Co widać, na przykład, w relacji między doktorem a pacjentem, w której lekarz (Mężczyzna w Kapeluszu) jest mężczyzną, a pacjentka kobietą (Lulu). Streeruwitz równoważy to odwróconą hierarchią konwencjonalnych ról genderowych w relacji Pani Horvath (lekarz) z Panem Prometeuszem (pacjent).

¹¹ Imię to stanowi oczywiście aluzję do Lulu Wedekinda (z *Erdgeist* i *Büchse der Pandora*). Streeruwitz nie interesuje jednak obraz uwodzielejskiej *femme fatale*, ale jej brutalny koniec w rękach Kuby Rozpruwacza. W ten sposób aluzja wskazuje na utrwalone relacje genderowe.

by mu uległa i w ten sposób (na nowo) ustanawia swoją władzę. Tak jak kobiety w całej historii, Lulu zgadza się na to maltretowanie, pozostaje pasywna i niema. – „Lulu nie broni się... Nie krzyczy” (Scena 2) – nawet gdy jest bita tak dotkliwie, że zapada w śpiączkę. Gdy znajduje się w śpiączce, jej ciało przeobraża się w kukłę, której mężczyźni używają jako maszyny do seksu. Przybierając postać lekarza, Mężczyzna z Kapeluszem obmacuje bohaterkę. W jego ślady idzie Głuchoniemy, który pieściz ją, przy okazji ją maltretuje. Podsumowując: trzech mężczyzn, trzech drapieżcy. Następnie wywiązuje się walka o własność, którą wygrywa Charly i niczym King Kong zabiera Lulu jako swój łup. W patriarchalnej strukturze społecznej wartość mężczyzny mierzy się jego zdolnością do podporządkowywania kobiet oraz pokonywania rywali w walce o własność. Toaleta staje się „sex-marketem”, w którym sprzedawane są ciała i w którym kwitnie bezduszny komercjalizm.

Streeruwitz przedstawia ponurą diagnozę zachodniej cywilizacji za pomocą techniki kolażu zawierającego elementy kultury wysokiej i popularnej. Powódź obrazów i archetypów mających swoje źródło w zachodniej mitologii, literaturze, operze, filmie i kulturze popularnej wypełnia omawiany tekst¹²: Pani Horvath jest babcią klozetową¹³, imię prostytutki to Lulu, profesor Chrobath (wietnamski samuraj z maniakalną żądzą rozbijania misek klozetowych) zostaje pozbawiony wzroku niczym Edyp. Nie zabrakło też nawiązań do postaci Freuda (sentymentalnie roztkliwiająca się przy taktach opery *Turandot* Pucciniego Pani Horvath praktykuje psychoanalizę głuchoniemych). Imię Mężczyzny w Smokingu to Johanees Altenwühl (odniesienie do Altenwyla z *Der Schwierige* Hofmannsthal). Trzy striptizerki okazują się Furiami. Ciężarna Kobieta odgrywa fragmenty filmu na podstawie prozy Raymonda Chandlera. Głuchoniemy gra Szekspira i recytuje Rilkego. Japońscy turyści nucą wersy z Kleista. Pan Sellner odgrywa fragmenty z utworów Schillera, Kleista i Ajschylosa. W sztuce wspomina się również o (Panu) Kratosie, pomagającym Hefaeustusowi zakuć w kajdany Prometeusza w górach Kaukazu. Wreszcie pojawia się sam Prometeusz, dobroczyńca ludzkości, uwięziony za drzwiami podziemnej toalety, obsługiwany przez zatroskaną Panią Horvath. Pełna mozaika aluzji, asocjacji i stereotypów zaprojektowana została po to, by nadać wagę nadrzędnym tematami dramatu, czyli wyzyskowi, okrucieństwu i wszechobecnemu dążeniu do partykularnych korzyści, oraz wzmocnić wydzwięk tej problematyki. Przeszłość nie była mniej agresywna czy barbarzyńska niż teraźniejszość, lecz artykułowano ją za pomocą bardziej elokwentnego i wystylizowanego języka.

¹² Niektórzy recenzenci widzą w tym „niepotrzebny balast”. Zob: R.Schostack, *Mythische Monster im komischen Alltag*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 2.02.1993, s. 29, a także R. Jammerthaler, *Toiletten-Elegie einer Wienerin*, „Der Standard” 2.02.1993 (Wien), s. 12.

¹³ Imię to przypomina Ödöna von Horváth, którego Streeruwitz ukazuje jako pierwowzór wykreowanej przez siebie postaci. Zob. M. Merschmeier, *Wiener. Blut. Ein Portrait der österreichischen Dramatikerin Marlene Streeruwitz*, „Theater Heute” 1990, 6, s. 37.

W centrum tego wszystkiego znajduje się Pani Horvath, strażniczka i władczyni piekielnego półświata. Jej życie, niczym życie Persefony w Hadesie¹⁴, ukształtowane zostało przez to, co widziała i czego doświadczyła w tej sferze. „Widziałam wiele. I nie dbam o to” (Scena 14), stwierdza. Bohaterka doprowadziła do perfekcji sztukę niewidzenia i niesłyszenia. Przez większość czasu robi na drutach – jak grecka moja Kłoto¹⁵ (przezesuje wełnę i tka nić życia) – nie przejmując się tym, co dzieje się wokół. Intronizowana w swoim fotelu pozostaje biernym świadkiem nawet wtedy, kiedy widzi najgorsze ekscesy brutalności i napastliwości. Zachowuje się tak, gdy Lulu zostaje pobita niemal na śmierć przez jej alfonsa albo kiedy Lulu, będąc już w śpiączce, zostaje wykorzystana seksualnie przez „prawego” obywatela (Mężczyznę w Kapeluszu) i Głuchoniemego. Niemniej nie można uznać Pani Horvath za osobę całkowicie obojętną i pozbawioną emocji. Kiedy klienci wchodzą do jej przybytku, jej nastawienie zmienia się diametralnie: podskakuje, otwiera drzwi toalety, czyści siedzenia klozetów, a nawet wydaje papierowy „ręcznik do rąk” – jeśli napiwek jest wystarczająco wysoki. Podobnie zachowuje się, gdy przybywają grupy turystów, by zrobić zdjęcia jej toalecie: podwójny orzeł zostaje natychmiast wystawiony, ponieważ ma oddawać „prawdziwie” austriacki nastrój. Takie właśnie jest środowisko życia Pani Horvath, oto jej biznes, a przecież zyski są dla niej najważniejsze. Pani Horvath będzie zacięcie broniła swojego źródła przychodu, kiedy pojawi się zagrożenie – na przykład ze strony Profesora Chrobatha, którego życiową misją jest destrukcja zachodniej cywilizacji i który realizuje ten cel, niszcząc miski klozetowe. Bohaterka mówi: „A kiedy już zniszczysz moje toalety i zachodnia cywilizacja upadnie, to ja nie będę miała pracy” (Scena 15). Chociaż ubolewa nad krwią i przemocą – „Dopóki tylko nie ma krwi. Dopóki tylko nie ma krwi. To obrzydliwe. Nie mogę tego znieść” (Scena 7) – atakuje go z tym samym zacięciem i brutalnością, które dotąd tolerowała wokół siebie (Pani Horvath osłepia Profesora Chrobatha drutami):

„Profesor Chrobath upada zraniony na podłogę. Siada wśród zielonych włóczek i trzyma swoje dłonie przed twarzą. Krew płynie przez jego palce. Pani Horvath, sapiąc z wysiłku i pełna furii, stoi przed nim i podnosi swoją robotę na drutach w geście zwycięstwa” (Scena 15).

¹⁴ Mitologiczna aluzja do Persefony wydaje się najbardziej odpowiednia nie tylko ze względu na status Pani Horvath i jej rolę w dramacie, lecz także z uwagi na to, że opisywana jest ona w sposób przypominający boginię podziemnego świata. Na fragmencie ceramiki przedstawiono Persefonę trzymającą włócznicę w prawej ręce, a w lewej miskę do picia. Zob. H.W. Haussig, *Götter und Mythen im alten Europa*, vol. II, Stuttgart: Klett, 1973, s. 819. Analogicznie Pani Horvath wyposażona jest w druty, których używa jako broni, by chronić swój obszar, oraz w miskę do picia dla Pana Prometeusza. Recenzenci teatralni porównywali ją również do Pandory. Zob. T. Thieringer, *Mensch-kaputt*, „Süddeutsche Zeitung”, nr. 25, 1.02.1993, s. 12 oraz S. Siedenber, *Mythologisches Trivial-geraune im Wiener Männerpissoir*, „Berliner Zeitung” 8.02.1993, nr 32, s. 28. Inni odrzucali te odniesienia mitologiczne, zob. na przykład M. Merschmeier, *Horvath in der Unterwelt*, op. cit., s. 34. Jeszcze częściej bohaterka widziana jest jako Cerber. Zob. M. Skasa, *Abtritt Welt*, „Die Zeit” 5.02.1993, nr 6, s. 55 i H. Schmitz, *Latrinengerücht*, „Frankfurter Rundschau” 18.04.1994, nr. 89, s. 8.

¹⁵ Recenzenci odnoszą jej robienie na drutach do mitologii germańskiej. Zob. R. Schostack, *Mythische Monster im komischen Alltag*, op. cit., s. 29 oraz B. Schmitz-Burckhardt, *Die kalte Komik des Gemeinen*, „Frankfurter Rundschau” 4.02.1993, s. 11. Inni zrównują ją z Arachne, utalentowaną tkaczką, którą Atena zmieniła w pająka. Zob. H. Schneider, *Die Frau Horvath in der Unterwelt. Das Klosett als Stätte der Wahrheit* w „Salzburger Nachrichten” 14.02.1994, s. 7.

Pani Horvath usiłuje utrzymać porządek, gdy zagraża chaos, ale ten ład ma charakter rynkowy: wygrywa w nim silniejszy w krwawej walce o władzę i profity. Jej apel [„dopóki tylko nie ma krwi” (Scena 1)] nie tylko okazuje się pustostowiem w obliczu jej własnych uczynków, lecz także ignorowany jest przez pozostałe postaci. Mężczyźni są żądni krwi. Stary Pan Horvath czerpie radość z seksu tylko wtedy, gdy jego żona ma okres; zakrwawione ciało Lulu staje się obiektem perwersyjnego pożądania japońskich turystów i wzmaga ich apetyt na jeszcze więcej posoki. Kulminacją ich „ciekawości” są próśby, by zobaczyć samego (Pana) Prometeusza, będącego zakrwawionym i torturowanym emblematem ludzkości¹⁶. W tych zdarzeniach istotny okazuje się współdziałanie Pani Horvath. Jest on kluczowy w ocenie tej postaci.

Pomimo wszystkich wspomnianych powyżej aluzji mitologicznych Pani Horvath nie pasuje do któregośkolwiek z mitologicznych konstruktów. Jej postać i wzorce zachowań opisane są przez Streeruwitz w następujący sposób:

„(...) kobieta kolaborująca, reprezentująca wieczną małostkowość burżuazji. Niezmiennie uosabia faszyzm, który skrywa pod podszewką, w swym podziemnym miejscu zamieszkania. A jednak jako kobieta przynależąca do burżuazji jest zarówno brutalna, jak i sentymtalna. Przyjmuje rolę heroiczną matki i karmi dręczoną mężczyznę aż do jego śmierci – starając się utrzymać go przy życiu”¹⁷.

Opis ten przywodzi na myśl pewien model literacki. Pani Horvath to „Mutter Courage der Latrinen” (Matka Courage Latryn)¹⁸ i ma wiele wspólnego ze swoją Brechtowską odpowiedniczką. Obie są małomiasteczkowymi, burżuazyjnymi kobietami biznesu, pragnącymi wdrażać kapitalizm. Wszystko będzie dla nich uzasadnione, jeśli tylko przyniesie im zyski. Tak jak Matka Courage Brechta Pani Horvath nie jest postacią jednowymiarową, ale złożoną i pełną sprzeczności, łączącą dobre i złe cechy. Jawi się zarówno jako pozbawiona skrupułów *businesswoman*, jak i „archetypowa” postać matki/opiekunki. Recenzenci dramatu podkreślali jedną z tych dwóch cech postaci, w zależności od tego, którą uznali za dominantę konstrukcji tej figury. Niemniej obie strony jej charakteru są ze sobą ściśle powiązane. Matczyzna troska, którą otacza Głuchoniemego i jej cierpliwego Pana Prometeusza, nabiera nieco innego znaczenia, gdy patrzymy na nią przez pryzmat konsekwencji jej uczynków. Szczególnie w relacji z Panem Prometeuszem bohaterka okazuje się bezwzględnie opiekunką. Utrzymując go przy życiu, przedłuża jego cierpienie. Jednocześnie wykorzystuje całą sytuację w sposób komercyjny, przedstawiając ją jako rozrywkowy spektakl adresowany do goniącej za tanią sensacją widowni. Nie trzeba zbyt długo przekonywać Pani Horvath, by wystawiła Prometeusza. To w zasadzie jedynie kwestia pieniędzy. Choć początkowo gotowa jest zrobić to za połowę stawki, którą proponuje Pan Sellner, to gdy ten musi stawić czoło trzem zagadkom Prometeusza¹⁹ i szuka jej pomocy,

¹⁶ Krew to w dramacie leitmotyw. Nie tylko łączy otwarcie konkluzję dramatu pod względem tematycznym i dramatycznym, lecz także zapewnia kohezję strukturalną rozłącznych scen.

¹⁷ M. Merschmeier, *Wiener. Blut. Ein Portrait der österreichischen Dramatikerin Marlene Streeruwitz*, op. cit., s. 3.

¹⁸ Termin użyty w programie do frankfurckiej inscenizacji *New York. New York* w 1994 roku, s. 3.

¹⁹ Trzy zagadki to bardzo typowy motyw baśniowy. Mogą być jednak również aluzją do trzech zagadek Księżniczki Turandot z opery Pucciniego *Turandot*. Recenzenci widzą w nich również parodię zagadek Sfinksa. Zob. R. Schostack, op. cit., s. 29.

Pani Horvath przymusza go do przekazania całej sumy. Chciwość nie ma granic. Kiedy tylko nadarza się okazja, bohaterka nie zawaha się ukraść pieniędzy Ciężarnej Kobiecie. Podobnie jak Matka Courage chce dostać swoją „dolę”, nie zaprzatając sobie głowy przesłankami moralnymi czy też konsekwencjami swych uczynków. Takie podejście do życia nie ogranicza się jednak do Pani Horvath: cechuje ono całe jej środowisko. Tu celem każdego jest zwiększenie własnych zysków: bezwzględny sutener, spokojny przewodnik, obłudny biznesman, autystyczny homoseksualista, maniackalny profesor – wszyscy są chciwi i zapatrzeni wyłącznie w siebie. W tym kontekście Pani Horvath, będąc produktem swojego środowiska społecznego, przyczynia się do utrzymania tego stanu. „Erlösung” (wyzwolenie, uwolnienie) jest najważniejszym słowem tego dramatu. Ale stanu tego nie osiągnie nikt: ani zepsute moralnie społeczeństwo, ani Prometeusz jako jednostka.

Diagnoza ta uwidacznia się w zakończeniu sztuki, kiedy trzecie drzwi – te, za którymi (Pan) Prometeusz siedział dotąd uwięziony w katakumbach Wiednia²⁰ – zostają ostatecznie otwarte dla ogółu (zarówno dla japońskich turystów, jak i dla publiczności). „Teraz. Światło. Światło. To jest ta chwila” (Scena 20) – krzyczy Pan Sellner, gdy „austriacka rzeźnia”²¹ odkrywa swój najskrytszy sekret. W tym kulminacyjnym i symbolicznym obrazie torturowane ciało Prometeusza²² ukazane jest jako zakrwawione i rozcięte końskie zwłoki. Japońscy turyści zawczasu przygotowują aparaty fotograficzne, a następnie przeciskają się w stronę zwierzęcia, a nawet zanurzają w jego ciele.

Streeruwitz wykorzystuje mit prometejski jako kolejny model opresji i wyzysku. Jego zasadnicze znaczenie kryje się według autorki nie tyle w walce Prometeusza i nieposłuszeństwie Zeusowi, ile w konsekwencjach wyzwania rzuconego bogom. Do tych konsekwencji należą: surowa kara, straszliwe cierpienie, wieczne męczeństwo, tak plastycznie zarysowane przez Ajschylosa w *Prometeuszu w okowach*. Chociaż istnieją trzy lub cztery podstawowe wersje mitu prometejskiego – różnią się one głównie zakończeniem – wersja przedstawiona przez Ajschylosa zdaje się podstawowym źródłem eksploatowanym przez Streeruwitz. W przeciwieństwie do pozostałych wariantów – w tej wersji Prometeusz nie zostaje na końcu uwolniony²³, lecz porażony piorunem zesłanym przez Zeusa i porzucony w Tartarze, skazany na wieczne męki i cierpienie (z nieustającą nadzieją na wyzwolenie). Znaczenie jego agonii dawno się zatraciło. Dla tych, których niegdyś ukształtował z gliny, stanowi obecnie jedynie rodzaj rozrywki. W eseju *O postfaszystowskim Prometeuszu* Streeruwitz nadaje nowy, współczesny wymiar klasycznemu mitowi – kreuje Prometeusza czasów mediów:

²⁰ W eseju *O postfaszystowskim Prometeuszu* Streeruwitz pisze: „Prometeusz trzymany jest w dobrze znanych (z Trzeciego człowieka) wiedeńskich katakumbach kloacnych. Wejście do nich prowadzi przez podziemne toalety”, op. cit.

²¹ Zob. M. Merschmeier, *Wiener. Blut. Ein Portrait der österreichischen Dramatikerin Marlene Streeruwitz*, op. cit., s. 37.

²² Prapremiera sztuki w Monachium pomijała tę część. Frankfurcka inscenizacja pokazywała schorowanego staruszka na (austriackim) tronie, a wiedeńska z 1994 roku statuetkę wollyzera znaną z historii Austrii. Zob. H. Schneider, op. cit., s. 7.

²³ Prometeusz został uwolniony albo przez Heraklesa, albo przez Chirona, który miał zająć jego miejsce, bądź też przez Zeusa. Ten ostatni miał go uwolnić, by usłyszeć przepowiednię dotyczącą Metydy.

„Orzeł powrócił i wydziobuje wątrobę. Prometeusz w dobie mediów. Przedmiot tortur, torturowany byt, przedmiot podglądactwa... Rozkład jako wydarzenie medialne... Kostiumy mogły się zmienić. Scenariusz pozostał ten sam”²⁴.

W kontekście kultury medialnej Prometeusz – ucieleśnienie ludzkiego cierpienia – przemieniony jest w spektakl dla mas i staje się główną atrakcją w programie oferowanym turystom. Przy współudziale pani Horvath widowisko to promowane jest wśród poszukujących sensacji podglądaczy, którzy zahartowani i znieczuleni codzienną brutalnością oraz rozlewem krwi znanym im z telewizji, pławią się w „realnym” nieszczęściu ludzkim i rozkoszują się nim.

Głęboki pesymizm Streeruwitz wyklucza możliwość jakiegokolwiek zmiany. Nie oferuje ona żadnych pozytywnych rozwiązań. Odnosząc się do dwóch swoich dramatów (*New York. New York.* i *Tolmezzo* – pod wieloma względami ten drugi stanowi tematycznie lustrzane odbicie pierwszego), Streeruwitz stwierdza: „Pokazują one pandemonium, w którym wszyscy z taką pieczołowitością pracujemy, by utrzymać świat takim, jaki on jest”²⁵.

Dramat Streeruwitz stanowi mieszankę tragedii, komedii i farsy. Nie ma tradycyjnej fabuły, a postaci nie wykazują trwałej tożsamości, ich kreacja nie jest pogłębiona psychologicznie (z wyjątkiem pani Horvath²⁶). Streeruwitz tworzy swój teatr jako kolaż starannie wyreżyserowanych scen codziennych i surrealistycznych, cytatów, elementów filmowych i akustycznych, nagłych zmian nastroju, a także przyśpieszeń i zwolnień akcji. Sceniczne „dzianie się” niejednokrotnie zamiera w bezruchu niczym *tableau vivant*, przywołując na myśl *Pietę* lub *Mysliciela* Rodina. Przemieszczenie obrazów, języka i dźwięku w tym kolażu unaocznia obłudę społeczeństwa. „Znaczenie” tej sztuki wyrasta z dialektycznych mechanizmów zachodzących między treścią a formą²⁷. Obszerne i szczegółowe didaskalia – zawierające bardzo specyficzne kinetyczne, mimiczne, gestyczne i prosemiczne instrukcje – nie są, jak to się zdarza w bardziej tradycyjnym dramacie, opcjonalne. Stanowią one kluczowy składnik konstruowania znaczenia utworu²⁸.

Postacie mówią językiem przesiąkniętym cytatami i pod tym względem stają się „oryginalne”. Jest to rodzaj kolokwialnego języka artystycznego, zawierającego liczne przytoczenia. Technika cytatu nabiera wymiaru ekstremalnego, gdy postaci grają synchronicznie z muzyką filmową rozbrzmiewającą w tle i wypowiadają się jednocześnie z aktorami pokazywanymi na ekranie. Podobnie jak Jelinek, Streeruwitz odnosi się do dylematów

²⁴ Program monachijskiej premiery. Reżyser Daniel Herzog mówiąc o sztuce *New York. New York.*, opisuje społeczny apetyt na konsumpcję ludzkiego cierpienia w następujący sposób: „Cienka warstewka moralna oddzielająca cywilizowanego człowieka od bestii jest w tej sztuce widoczna. Gdyby tylko organizowano wycieczki do Jugostawii, ludzie natychmiast by się tam wybrali, by przyglądać się okrucieństwu wojny”. Cytat w: W. Höbel, *Ein nackter Hintern Erzählt nichts*, „Süddeutsche Zeitung” 30/31.01.1993, nr 24, s. 16.

²⁵ Stwierdzenie Streeruwitz cytowane w: W. Reiter, *Die Rückkehr der Geschichte als Farce*, „Neue Zürcher Zeitung” 11.06.1994, nr 133, s. 40.

²⁶ W przeciwieństwie do pozostałych postaci – nieustannie zmieniających swe role, pozbawionych osobowości – Pani Horvath zachowuje w sztuce swą tożsamość.

²⁷ M. Streeruwitz, *Passion. Devoir. Kontingenz. Und keine Zeit*, op. cit., s. 31.

²⁸ G. Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, s. 157.

literatury kobiecej, stosując technikę licznych przytoczeń. Autorka określa swoje użycie kolażu i montażu mianem feministycznego sposobu pisania:

„Używam wszystkich fragmentów, jakie zapewniły nam modernizm i postmodernizm, by stworzyć osadzone na feminizmie dzieło sztuki, które nie posiada własnego języka czy choćby własnej formy, i z tego względu wyłania się z Nicości kobiet Bez-głosu...”²⁹.

Podczas gdy styl Jelinek polega na ciągłym przepływie językowych znaczeń, składnia Streeruwitz jest w dużym stopniu fragmentaryczna. Charakteryzujące jej twórczość częste użycie kropki po wyrazach przerywa składniową ciągłość i w ten sposób obala wcześniejsze konwencje i znaczenia. Tak jak kolaż niszczy jedność akcji, powierzchowne znaczenie tego, co powiedziane, dekonstruowane jest poprzez te „przerwy pomiędzy”, które z kolei tworzą swoisty subtekst. Podczas wykładów o poetyce wygłoszonych w Tybindze Streeruwitz stwierdza: „Pełne zdanie jest kłamstwem (...). Można zapobiegać pełnemu zdaniu dzięki kropce. Kropka kończy próbę”³⁰. Pod tym względem, kropka zwiększa naszą wrażliwość na to, co uprzednio skrywały konwencje językowe. Fragmentacja prowadzi do nowego postrzegania rzeczywistości i kompromituje wpisane w język struktury władzy. Ponadto kropka wzmacnia teatralność dramatów Streeruwitz, nadając rytm zdaniom i wypowiedziom. Przedstawione na scenie różnice mają sprawić, by widzowie zastanowili się nad sobą³¹ i by coś zrobili pod wpływem tej refleksji. W omówieniu dramatu *New York. New York.* przez czasopismo „Mülheimer Theaterstage” znajdujemy informację, że Streeruwitz „ucina wszystkie powiązania, aby pokazać wewnątrz konflikt i alienację człowieka; tworzony przez nią kalejdoskop zwraca uwagę widza na niego samego”³². Zarówno dekonstrukcja iluzji integralnej całości, jak i otwarte zakończenie tekstu mają umożliwić współpracę z widownią, która musi stać się kreatywna, by samodzielnie skonstruować znaczenie. W eseju towarzyszącym frankfurckiej inscenizacji dramatu *New York. New York.* z 1994 roku Streeruwitz pisze: „Publiczność może ponownie wziąć udział w tej wizji, może ją współtworzyć i nie poprzestawać na roli zwykłego widza”³³. Choć co innego twierdzą zazwyczaj krytycy, Streeruwitz nie przedstawia nam zwykłej reprodukcji rzeczywistości. Jak stwierdza w tym samym eseju: „Po to, by tekst stał się dramatem, musi wyrwać się wszelkim odmianom realizmu”³⁴. Tak czy inaczej, sztuki Streeruwitz mówią o kryzysie poznawczym i znieczulicy społecznej. Po części dzieje się tak dlatego, że straciliśmy właściwe nam „możliwości percepcyjne” (stąd, na przykład, Głuchoniemy czy ślepotą profesora Chrobatha). Po części zaś wynika to z tego, że doświadczamy

²⁹ S. Berka, W. Riemer, *„Ich schreibe vor allem gegen, nicht für etwas“*, *Ein Interview mit Marlene Streeruwitz*, Bräunerhof, 15.01.1997, „The German Quarterly” zima 1998, 71.1, s. 48.

³⁰ M. Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*, Frankfurt am Main 1997, s. 76.

³¹ Kl. Nüchtern, *Was ist schon Glück? Interview mit Marlene Streeruwitz*, „Falter” [czasopismo nienumerowane] 19.09.1997 (Wien), s. 17.

³² H. Kruschinski, op. cit., s. 5.

³³ Esej pojawił się w programie frankfurckiej inscenizacji z 1994 roku (s. 5). Johanna Tomek, reżyserka austriackiej produkcji *Placu Sloane* w Linz w 1993 roku, ujęła to w następujący sposób: „Widz ma zadanie uzupełnić małe dramaty pozostawione w każdej ze scen”. Cyt. za: W. Huber-Lang, *Balanceakt ohne Netz*, „Wochenpresse” 11.02.1993 (Wien), nr 7, s. 63.

³⁴ Esej Streeruwitz w programie, op. cit., s. 5.

rzeczywistości z drugiej ręki – tak jak japońscy turyści, jedynie przez soczewki aparatów fotograficznych. W dramacie Streeruwitz rzeczywistość utworu „porządkowana” jest przez widza, który gromadzi i usiłuje scalić na nowo niedające się połączyć elementy. Składniowa i dramaturgiczna fragmentacja ma na celu polepszenie percepcji widowni poprzez uwolnienie jej z prefabrykowanej rzeczywistości. W ten sposób teatr staje się „ostatnim miejscem wyzwolenia”³⁵.

Summary

A Reading of Marlene Streeruwitz's *New York. New York.*

The paper examines Marlene Streeruwitz's first play *New York. New York.* Which, after its first staging in Munich in 1993, caused a controversy because of the provocative treatment of the subject and the use of deconstructive strategies. The analysis undertaken here focuses on both these aspects. Streeruwitz's play is a mixture of tragedy, comedy and farce, a collage of highly choreographed everyday and surreal scenes, quotations and filmic and acoustic elements that highlight the trans-historical continuation of the exploitative patterns inherent in social structures, in which men possess all power. The play is set in an underground men's toilet, albeit occasionally used by women, at the „Burgstrasse” station in Vienna – a location where the veneer of bourgeois respectability conceals the repeated acts of victimization, exploitation, brutality, abuse, duplicity and indifference. This is a distinctly Austrian Hades, and yet, in Streeruwitz's bleak diagnosis, the behavioral patterns do not just relate to contemporary Austria but to western civilization in general.

Keywords: Austria, dramat, dramaturgia, kolaż/montaż, eksploatacja, Austria(n), drama, dramaturgy, collage/montage, (exploitative) social structures

³⁵ Ibidem, s. 5.



Izabela Poniatowska, *Fotografia z cyklu Matka kultura*